



THOMAS ELSAESSER, *Cine europeo y filosofía continental*, trad. de Ricardo Bonet, Editorial Universidad de Córdoba, Córdoba, 2021, 479 pp. ISBN 978-84-9927-615-1.

La extensa labor de Thomas Elsaesser (1943-2019) como estudioso del cine es difícil de resumir. Desde su primer libro sobre cine alemán, publicado hace tres décadas, ha escrito más de una docena de libros, a los que se suman numerosas publicaciones, conferencias, cursos y ediciones. Buena parte de su producción está dirigida a estudiar el cine alemán, que marcó especialmente sus primeras investigaciones. Después de un primer libro sobre cine contemporáneo, *New German Cinema: A History* (1989), publicó junto a Michael Wedel *A Second Life: German Cinema's First Decades* (1996), seguido de un monográfico sobre el director Rainer Werner Fassbinder (1996), una guía sobre cine alemán, de nuevo junto a Wendel, titulada *The BFI Companion to German Cinema* (1999), seguidos en el presente siglo por libros sobre cine en la época de Weimar (*Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, 2000), sobre la película *Metrópolis* de Fritz Lang (2001) y sobre el director Harun Farocki (2004).

Pero Elsaesser también ha destacado como estudioso del cine americano. Así puede constatarse en *Studying Contemporary American Film* (2002), escrito junto a Warren Buckland. La obra está especialmente dirigida a estudiantes de universidad, mostrando las posibilidades de las más recientes teorías y métodos de interpretación fílmica de entonces, analizando para ello varias películas estadounidenses. En este punto, resulta esencial su experiencia como profesor en la Universidad de Ámsterdam, donde fundó el Departamento de Estudios de Cine y Televisión, siendo también profesor invitado en varias universidades americanas. Esta doble perspectiva europeo-americana quedó plasmada en su siguiente libro: *European Cinema Face to Face with Hollywood* (2005), que anticipa algunos temas del presente libro, y en *The Persistence of Hollywood* (2012). Entre ambos, Elsaesser escribió otro libro sobre teoría fílmica, esta vez junto a Malte Hagener: *Film Theory: An Introduction Through the Senses* (2010, 2ª ed. revisada 2015), el único del autor traducido al español hasta ahora bajo el título *Introducción a la teoría del cine* (UAM, 2016).

Estos últimos libros nos ayudan a comprender el contexto en que se fraguó *Cine europeo y filosofía continental*. *El cine como experimento mental*, publicado originalmente en inglés en el año 2018 y traducido ahora por Ricardo Bonet. Se trata del penúltimo libro del autor, al que siguió *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema* (2019). La escasez de traducciones de la obra de Elsaesser, junto a la relativa parquedad de publicaciones en torno a la filosofía del cine, es sin duda uno de los mayores atractivos de la presente edición, que pertenece a la Serie Cine y Filosofía de la Editorial de la Universidad de Córdoba (UCO Press), editada por Antonio Lastra, que en los últimos años ha publicado tres libros de referencia: *El mundo visto* (1971, trad. 2017) de Stanley Cavell, *Hitchcock filósofo* (2017, trad. 2018) de Robert B. Pippin y *Narración de luz* (1986, trad. 2019) de George M. Wilson, que

le han valido ser reconocida en 2021 como la mejor colección en los XXIV Premios Nacionales de Edición Universitaria. La serie, que cuenta en su consejo asesor con José Manuel Martins (Universidad de Évora), Pedro Mantas-España (Universidad de Córdoba) y el citado Pippin (Universidad de Chicago), consigue así llenar un vacío en los estudios de cine en el mundo hispano.

De hecho, las publicaciones sobre filosofía y cine son en general escasas y difíciles de adquirir, aunque el catálogo ha aumentado en las últimas décadas. Por ejemplo, contamos con traducciones de *La inteligencia de una máquina: una filosofía del cine* (1946, trad. 2010) de Jean Epstein; *La Filosofía del cine* (1987, trad. 2011) de Ian Jarvie; *La filosofía va al cine* (2002, trad. 2006) de Christopher Falzon, o los libros de Dominique Chateau, *Cine y filosofía* (2003, trad. 2010) y *Estética del cine* (2006, trad. 2010), por no citar las publicaciones de Gilles Deleuze. A ello podemos sumar algunos libros originales, como *Lo que Sócrates diría a Woody Allen: cine y filosofía* (2003) de Juan Antonio Rivera; *De cine. Aventuras y extravíos* (2013) de Eugenio Trías; *Cine, 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas* (2015) de Julio Cabrera; estudios comparativos de filósofos y cineastas como *Filosofía y cine: De Friedrich Nietzsche a David Lynch* (2018) de Carlos Fernando Alvarado Duque; o la colección de Cuadernos de Filosofía y Cine (2017-2020) de José Sanmartín Esplugues y José Alfredo Peris Cancio. Entre las recopilaciones, baste citar *La filosofía y el cine* (2010), editada por Antonio Lastra, y *Filosofía y cine* (2020), coordinada por Horacio Muñoz Fernández.

El presente libro tiene así un interés doble, tanto por lo que respecta al autor como a la filosofía del cine. Elsaesser nos cuenta que empezó a concebir la obra en 2010, cuando tomó la decisión de reunir algunas “charlas aisladas sobre películas y directores” (p. 10) en las que había utilizado conceptos similares, entre los cuales destaca la idea de un cine de *abyección* que le ocupó varios años. Que lo hiciera en plena crisis mundial, como veremos, no es un asunto marginal. Ocho años después, el resultado fueron doce capítulos, siete de ellos derivados de artículos que fue publicando entre 2010 y 2016. Elsaesser asegura en el libro que no tiene “formación de filósofo” y que no tiene la intención de convertirse en “un cine-filósofo” (p. 41), pero su principal presupuesto es que el cine no es un arte ni una forma de vida, sino precisamente “una forma de filosofía” (p. 404).

El primero de sus doce capítulos versa sobre el cine europeo en el siglo XXI y sirve para presentar el planteamiento del libro. Según Elsaesser, el cine europeo es cada vez más marginal en relación con el cine estadounidense, asiático e hispanoamericano. Esto se debe a que los estados de Europa han perdido la centralidad geopolítica de la que gozaron en el pasado. De hecho, Europa se ha vuelto “multinacional, multirreligiosa y multiétnica” (p. 28), perdiendo con ello su “narrativa heroico-colectiva” (p. 29), lo cual habría dado lugar a una suerte de “condición posnacional” y de “narrativas posheroicas” (capítulo 6). En el ámbito filosófico, esto se percibe en el rechazo generalizado de los valores ilustrados, universalistas, cristianos, nacionalistas, comunistas, etc., que sin embargo siguen siendo característicos de Europa, convirtiendo su revitalización en un asunto acuciante (pp. 30-31). Elsaesser interpreta esta marginalidad como una oportunidad, al dotar al cine de una libertad especial. El cine europeo no necesita definirse por su oposición al americano, como hizo durante décadas, ni responder “a los tipos de crítica a los que se somete habitualmente a las películas de Hollywood”. No se ve obligada a trabajar “en los traumas nacionales” ni a dar respuesta a “los desafíos de las nuevas tecnologías” (p. 26). Esto abre la puerta a otro objetivo: fortalecer las “aspiraciones democráticas” del continente (p. 54), lo cual significa, en última instancia, oponer los valores republicanos al capitalismo de los “mercados” (p. 346).

Los trastornos europeos, desde el Holocausto hasta los refugiados, pasando por la desconfianza en las instituciones, la precariedad laboral, el envejecimiento de la población, las brechas entre Norte y Sur, pero también entre generaciones y sexos, los peligros medioambientales, el multiculturalismo y la propia “muerte” del cine en la era digital, han marcado las películas de los últimos tiempos de un modo tan trágico como “liberador” (p. 35). Podemos resumir su postura afirmando que esta situación ha llevado al cine europeo a ser un cine filosófico. La crisis europea, que sería tanto una crisis de representación como de evidencia y de historia, se ha convertido en una oportunidad para poner a prueba valores como la igualdad, la libertad y la fraternidad. En el capítulo 4 aborda de un modo detallado hasta qué punto las películas han cuestionado la propia idea de Europa, haciendo un repaso por muchas de estas ideas a través de filósofos de las últimas décadas como Levinas, Derrida, Rancière, Žižek y Agamben, entre otros. Aquí encontramos una pequeña dificultad: ¿no rompe el caso de España y su conexión con el mundo hispanoamericano esta perspectiva *continental*? El carácter trasatlántico del cine hispano, ¿no ofrece planteamientos igualmente ricos en torno a las ideas de nación, etc.? El silencio de Elsaesser en torno a este punto quizá tenga algo que ver con la crisis Norte/Sur europea. Además, deberíamos preguntarnos por qué no puede atribuirse esta misma marginalidad liberadora a Hispanoamérica, cuya crisis y valores europeos no son menos evidentes. Elsaesser parece considerar que el avance insólito de los estados del bienestar en Europa, con desarrollos tan importantes como los servicios públicos de sanidad, educación, servicios sociales, cultura, etc., son una condición esencial para el desarrollo de este cine filosófico.

De este cuestionamiento de la situación actual deriva precisamente su idea de *abyección*, que tiene a la vez un sentido ético, político y estético: “se trata de la libertad de afirmar –y habitar– una posición de extrema marginalidad y exclusión” (p. 36). Como expone en el capítulo 5, el número de películas europeas de temas abyectos ha crecido a partir de los años noventa. Elsaesser se refiere a películas en las que pueden observarse “estados físicos y mentales normalmente considerados patologías o afecciones”, a menudo en películas de ciencia ficción, futuristas o de cine negro, bajo una apariencia de realismo en la que resultan más importantes las reflexiones ético-políticas que la idea de universos alternativos. El cine de Lars von Trier, especialmente, pero también de Haneke, los hermanos Dardenne, Almodóvar y Kieślowski, entre muchos otros, le sirven como ejemplo. Estos cineastas podrían ser calificados de filósofos, como afirma explícitamente sobre Trier en el capítulo 10. Se trataría de mostrar un mundo insostenible, pero no como superable, sino precisamente como “natural” (p. 183), enfrentándonos a una realidad en la que se han roto los lazos sociales.

Como afirma en el capítulo 6, el hecho de vivir en sociedades en que “la familia, la etnia, las creencias religiosas o el Estado nación ya no son capaces de articular y cohesionar las comunidades” (p. 225), nos obligaría a buscar en otro lugar “la trabazón de una humanidad en común”. Por sumar algún ejemplo al libro de Elsaesser, podríamos citar las dos películas de Carlos Vermut, *Magical Girl* (2014) y *Quién te cantará* (2018). Las películas abyectos nos muestran “protagonistas cuyas subjetividades están cerradas, cuyos objetivos son mínimos, cuya presencia es distinta y singular, incluso en el acto de retraimiento, pero que atestiguan por su propia separación de nosotros una humanidad común de soledad última” (p. 239). La idea de Elsaesser parece presuponer la idea de catarsis de Aristóteles: el cine europeo nos muestra la tragedia para, al mismo tiempo, obligarnos a concebir un mundo mejor. Aunque las películas abyectos no lo hagan explícito, está convencido de que existe en ellas un trasfondo ilustrado: “el cine europeo está trabajando en algo después de todo:

reelaborar el legado de los valores e ideales políticos universalistas de la Ilustración, aunque en una clave diferente” (p. 38). Para ello, la democracia, los derechos humanos, las ideas de tolerancia, libertad, igualdad y fraternidad deben ser llevadas al límite.

Esto conecta con el tema central del libro: la posibilidad de un cine que sirva como experimento mental. En el capítulo 2, Elsaesser hace un recorrido por lo que denomina “el giro filosófico de los estudios fílmicos”, marcado por figuras como Deleuze y Cavell. Lo interesante de muchas películas abyectas, según Elsaesser, es que utilizan “las estrategias retóricas de los *experimentos mentales*” (p. 41) y contribuyen a generar “un nuevo pensamiento”. Como afirma en el capítulo 3, “muchas películas realizadas en las últimas décadas en Europa son a la vez síntoma, respuesta y contribución a la crisis, y muchas lo son en forma de experimento mental” (p. 101). Este es el tipo de películas que analiza en diversos capítulos, como *Buen trabajo* (1999) de Claire Denis (capítulo 7), *Un hombre sin pasado* (2002) de Aki Kaurismäki, *Contra la pared* (2004) de Fatih Akin (capítulo 8), *Melancolía* (2011) de Lars von Trier (capítulo 10) y *Bárbara* (2012) de Christian Petzold (capítulo 11). Estas y otras películas abyectas plasmarían un tipo de pensamiento que “sólo el cine parece ser capaz de producir” (p. 42). De hecho, Elsaesser considera que son sobre todo estas películas europeas las que explican la centralidad de la filosofía del cine en el presente.

Ahora bien, ¿por qué limitar nuestros análisis a la Europa continental? Una película como *Parásitos* (2019) de Bong Joon-ho ha demostrado que el cine abyecto también puede venir de Oriente. ¿No existe en esta prioridad europea algún tipo de prejuicio sobre la superioridad moral del continente? Por lo demás, Elsaesser parece caer en una suerte de *Zeitgeist* europeo. ¿No hay películas de otras épocas que responden a las mismas preocupaciones? ¿Se trata sólo de una cuestión de cantidad? *El proceso* (1962) de Orson Welles, *El incinerador de cadáveres* (1969) de Juraj Herz, *Solaris* (1972) de Tarkovsky, *Saló* (1975) de Pasolini y *Tras el cristal* (1986) de Villarronga, por citar cinco películas producidas en cinco países distintos, ¿no encarnan ya muchas de las ideas planteadas por Elsaesser en torno a lo abyecto y los experimentos mentales? ¿Y qué decir del cine de Bergman? De hecho, hemos de cuestionarnos si no podemos aplicar estas mismas ideas al cine estadounidense. Películas como *Joker* (2019) de Todd Phillips, por ejemplo, ¿no demuestran que este cine también tiene cabida en las taquillas estadounidenses? No parece, de hecho, que las películas disponibles en las plataformas digitales, por muy sujetas que estén a las leyes del mercado, sean ajenas a la abyección. Baste como ejemplo la serie británica *Black Mirror* (2011), cuyo éxito en Netflix es conocido.

Elsaesser también comenta de pasada el hecho de que ciertos filósofos del cine no se centren en la “estética” (p. 48). Esto puede aplicarse a su propia obra, en la que ganan mayor peso las cuestiones ontológicas y políticas: el cine se entiende como una parte de “lo real”, “lo existente”, “lo vivo” (p. 50). Elsaesser cuestiona el valor de términos típicos de los estudios fílmicos y de la estética en general como “género”, “ficción” y “representación” (p. 53), dedicando el capítulo final del libro a criticar la idea de “autor”. Sobre la palabra “medio”, comúnmente aplicada al cine, llega a sostener que “puede algún día volverse tan obsoleta como le sucedió a la palabra ‘éter’ cuando se identificaron las ondas electromagnéticas” (p. 50). Ni siquiera la abyección pretende presentarse como un género o etiqueta “que los directores se propongan aplicar” (p. 207). Como contrapartida, Elsaesser propone realizar una ontología que utilice categorías “relevantes para la audiencia como seres humanos” (p. 53). Más allá de los aspectos técnicos, formales, simbólicos, etc., el cine es “un acontecimiento”, “una experiencia *del mundo*” y “*en el mundo*” (p. 54).

Pero Elsaesser no termina de liberarse de los esquemas estéticos. Por ejemplo, cuando afirma que esta profundidad ontológica es distintiva del cine frente a las demás artes. ¿Por qué no excluir también la noción de “arte”? En realidad, muchas de sus ideas se podrían aplicar a diversos fenómenos artísticos, aunque Elsaesser parezca considerar que son distintivas del cine. Esto le podría haber ayudado a evitar ciertos tópicos, como cuando identifica las religiones del libro con “la desconfianza en las imágenes”, hecho que también achaca al platonismo (p. 56). Bastaría mencionar un par de cúpulas católicas para desmentir este juicio; en cuanto a Platón, con una: la imagen de la Caverna. Las imágenes han sido siempre mucho más que arte y las religiones no sólo lo han aprovechado, sino que a menudo han sido sus principales impulsoras. Si algo se hecha en falta en la filosofía del cine es el problema religioso, que depende de típicas categorías esteticistas: ¿acaso la abyección es concebible en Europa sin el cristianismo? En última instancia, el intento de elevar lo abyecto a una categoría filosófica deriva de una inercia de la tradición estética. De hecho, como es sabido, la idea de abyección ocupa desde hace décadas los libros de estética. ¿Se trata entonces de añadir un vocablo más al catálogo de valores estéticos de lo bello, lo sublime, lo feo, lo siniestro, etc.? El problema es que las películas se atienen mal a una sola categoría, y que las involuciones entre todas ellas son tantas que empeñarse en distinguirlas puede dar lugar a un trabajo casi cabalístico, en el que las obras acaban reducidas a un esquematismo empobrecedor. La diversidad de películas situadas bajo el paraguas de lo abyecto, de hecho, nos obliga a plantear hasta qué punto tiene una verdadera utilidad taxonómica. En este sentido, en la medida en que Elsaesser detenta una genuina preocupación política, echamos en falta un mayor escrutinio de las instituciones que hacen posible el cine a nivel mundial.

En todo caso, el abandono de la estética es obvio en muchos aspectos. Su interpretación del cine como una realidad crítica, marcada por los conflictos de Europa, nos hace virar de la estética a la política. De hecho, si le interesan las películas de experimentos mentales como “nueva vanguardia”, no es en un sentido artístico, sino precisamente por su conexión con el nuevo mundo de “la democracia neoliberal y el capitalismo global”. Se trata de películas útiles para entender las preocupaciones de una nueva época o, como dice en tono foucaultiano, de una *episteme* por llegar. En concreto, estas películas sirven para presentar simulaciones, pruebas, prototipos, etc., que parecen reales y que nos obligarían a proponer nuevas formas de pensamiento. Elsaesser no teme exagerar al aceptar que una película puede ser “una mente” y que “el cine piensa”, aunque aclare que se refiere a un tipo de “pensamiento colectivo”. Esto le hace confiar demasiado en la capacidad del cine para mejorar la política europea. En un momento dado, él mismo admite que acaso haya caído en la “consolación” (pp. 63-67).

La idea de una mente fílmica depende de un juicio explícitamente tomado de Deleuze: la percepción y la cognición serían, de hecho, “fundamentalmente cinemáticas” (p. 69). El automatismo que el cine comparte con la fotografía sería capaz de captar la realidad audiovisual de forma autónoma, sin cambiarla y sin que nosotros estemos presentes. Siguiendo a Cavell, Elsaesser conecta el cine con la alienación de nuestra época, que nos convierte en seres anónimos, distantes, contemplativos, y confía en que esto pueda curarnos “de la subjetividad, la interioridad, la individualidad y la intencionalidad” (p. 87), ayudándonos incluso a asimilar “nuestra mortalidad y finitud” al mostrarnos el mundo tal como es visto sin nosotros (p. 74), lo cual nos obligaría también a asimilar el sinsentido ontológico de la realidad. En un momento dado, Elsaesser apela a la categoría de “voyeur” (p. 104) para entender esta situación. Pero esto presenta nuevas dificultades: ¿no consiguen lo mismo la literatura, la pintura, la música? De hecho, ¿hacen falta las artes para esto? Cuando recordamos

algún episodio de la infancia, o cuando uno observa a su amada en manos de otro, ¿no se hace este mismo ejercicio, e incluso mejor?

Tampoco se comprende por qué las nuevas formas de pensar requieren “experimentar el mundo de manera diferente, desapasionada, kantianamente desinteresada”, sin tener que “actuar ni reaccionar” (p. 75). Ir al cine, *ver* una película, *llorar* cuando llega la tragedia (o la reconciliación) no parecen actos kantianos. Por supuesto, Elsaesser se refiere a que no podemos participar en la historia, pero entonces surge un problema mayor: todos sabemos que el voyeur hace mucho más que mirar. Siguiendo con los ejemplos anteriores, tampoco podemos besar a nuestra amada cuando está en manos de otro, ni volver a la infancia, como no podemos participar en nuestras novelas preferidas ni en los libros de historia. Esto mismo vale para las numerosas frases edificantes que encontramos a lo largo del libro sobre el poder del cine para emanciparnos. Si tiene ese poder, Elsaesser no consigue explicarnos por qué. Ciertamente, estudiar el cine como pensamiento en lugar de algo visual, representativo, etc., tiene la ventaja de alejarnos de las visiones formalistas, obligándonos a reflexionar sobre cuestiones éticas, geopolíticas, gnoseológicas, etc. Elsaesser tiene razón al considerar esto “el movimiento más trascendental en la transición de la teoría fílmica a la filosofía del cine” (p. 77), pero hemos de bajar un poco la intensidad de sus ideas para aprovecharlas.

Elsaesser profundiza en su idea del experimento mental en el capítulo 3. Como los experimentos mentales en filosofía, las películas servirían para presentar situaciones hipotéticas del tipo “¿y si...?”, que nos ayudarían a “hacer inferencias basadas en evidencias del mundo real”, a hallar contradicciones por reducción al absurdo y a desafiar nuestro pensamiento con casos contraintuitivos que, sin embargo, nos ayudan a comprender la realidad, como el gato de Schrödinger o el demonio de Maxwell en el ámbito de las ciencias (p. 92). Esto le sirve para incidir en la similitud entre cine y filosofía, salvo por el hecho de que el cine no se dedica a sacar conclusiones. Más bien, las películas-experimento sirven para sugerir nuevos pensamientos, al modo socrático, que en última instancia quedan en manos del público. Aunque Elsaesser niega a su obra cualquier carácter prescriptivo, a menudo parece buscar influir en el cine contemporáneo. La idea de experimento mental podría servir para hacer las películas “más experimentales y dispuestas a ‘juegos serios’” (p. 89), que en última instancia podrían “contribuir al experimento político del continente” (p. 90). En el capítulo 11, subraya la importancia de “examinar el estado y paradero actual de los objetivos políticos y de los valores éticos encarnados en la Ilustración” (p. 349).

Como explica el propio Elsaesser, este enfoque ha coincidido con un nuevo interés por la experiencia del espectador frente a las intenciones del autor. Elsaesser se hace una pregunta determinante: ¿interpretamos películas para aprender sobre cine o para aprender sobre nosotros mismos? De esta parece derivarse otra que Elsaesser no responde: “¿podría ser que como teóricos del cine sólo estuviéramos demostrando nuestra utilidad como mano de obra no remunerada para los departamentos de marketing de los estudios de Hollywood?” (p. 100). Quizá deberíamos tomarnos en serio esta irónica posibilidad. Pero Elsaesser está convencido de que el cine, precisamente por esa supuesta indiferencia a “las intenciones o metas humanas”, puede ofrecernos “el mundo como renacido, haciéndolo extraño y desconocido y renovando así una especie de fe o confianza en él, más allá de convenciones instauradas, de categorías fijas y de significados establecidos”. Resulta paradójico que esto se logre justamente porque el cine nos hace “participar y formar parte de mundos y vidas de los que no tenemos que responsabilizarnos”, como meros “testigos, sin

obligación ni capacidad de actuar, ayudar o intervenir” (p. 104). Pero ¿tenemos razones para confiar en esto?

Elsaesser es un heredero del esteticismo kantiano: cada película mostraría su realidad sin obligarnos a comprometernos, y justamente así aprenderíamos a pensar de un modo distinto. Esto afectaría a la propia trama de las películas. En *Melancolía*, por ejemplo, se asumiría que “nuestro mundo está llegando a su fin”, pero sin tomarlo como algo evitable, lo cual explicaría el tono “inquietantemente alegre y sereno” del apocalipsis de Trier (p. 309-310). Esto nos lleva al problema de todos los kantismos: vale para una cosa y su contraria. El propio Elsaesser afirma que los proyectos políticos son el objetivo para el que “el experimento mental sirve de apoyo ontológico” (p. 107). Pero entonces ¿qué garantías tenemos de que el cine nos vaya a llevar por el buen camino? La actual pandemia, por ejemplo, ha mostrado hasta qué punto el cine ha tenido poca incidencia: existían películas de pandemias mundiales similares a la actual, pero no por ello hemos actuado mejor *colectivamente* cuando ha llegado el virus. Quizá esto explique que, entre los numerosísimos pasajes sobre cine y filosofía contemporánea, sólo encontremos de pasada unas pocas citas a alguien tan pesimista respecto al cine como Adorno. Teniendo en cuenta la ingente cantidad de filósofos citados por Elsaesser, la ausencia resulta sorprendente. La dialéctica de la Ilustración, el enfoque sociológico, la tesis de fondo sobre un arte capaz de asumir el sufrimiento, e incluso el problema de la relación entre arte y verdad en la cultura de masas, tienen un precedente tan claro en el sociólogo de Frankfurt que resulta difícil pasarlo por alto.

Pero estos detalles no ensombrecen el valor del libro, especialmente por lo que se refiere a sus observaciones sobre el cine europeo, la situación de los estudios fílmicos o la sugerencia de múltiples interpretaciones sobre ideas clave de la tradición filosófica, que sin duda atraviesan el cine de parte a parte. Dada la actitud socrática del autor, quizá sea suficiente con haber planteado una serie de preguntas. En este punto, sólo observamos un problema práctico. Debido al carácter recopilatorio del libro, el autor repite numerosas ideas en los distintos capítulos, estableciendo cortes que a menudo sacan al lector de la tesis que se pretende mantener. Además, Elsaesser realiza numerosos excursos teóricos, a menudo doxográficos (sobre todo por lo que respecta a las reflexiones filosóficas), que también desvían la atención de sus ideas principales, aunque tengan un interés propio. Esto, unido a la gran extensión de la obra, puede ser un inconveniente a la hora de convertirlo en un manual de referencia. Habría sido más útil aclarar las ideas clave al principio, desarrollando después sus análisis sobre la filosofía europea y las películas escogidas. Ciertamente, esto también puede ser una virtud: uno puede consultar cualquier capítulo por separado sin necesidad de leer toda la obra. La bibliografía y la filmografía final, junto al cuidado índice alfabético (más de treinta y cinco páginas donde se incluyen multitud de temas, obras y autores), servirán a este propósito, siendo también una prueba de la riqueza del libro.

Daniel Martín Sáez